

“¿AMAS TU? / MI PROPIO HONOR”: LAURENCIA Y EL HONOR

Anca Koczkas

A thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Romance Languages (Spanish).

Chapel Hill
2009

Approved by:

Dr. Carmen Hsu (Chair)

Dr. José Polo de Bernabé

Dr. Irene Gómez Castellano

ABSTRACT

ANCA KOCZKAS: “¿Amas tú? / Mi propio honor”: Laurencia y el honor
(Under the direction of Carmen Hsu)

This work investigates the evolution of Laurencia, the main feminine character of Lope’s famous play *Fuenteovejuna* by focusing on the dramatization of the concept of honor. It explores her gender identity by examining her interactions with the other characters on one hand, and the correlations between her discourse and the elements related to her appearance, like dress and hair, on the other hand. Through her actions, Laurencia comes forth neither as a woman nor daughter, but as an almost statuesque incarnation of honor- that ever present ruling concept in Spanish Golden Age plays. Even if she transgresses society rules by becoming a rebel, Lope’s character is subordinate to this code of honor-justice which leads to her becoming a political tool, not only because she helps reestablish the dignity of the villagers but because she also determines the change of authority in *Fuenteovejuna* from a local ruler to the Catholic Kings.

DEDICATION

To my parents,

Andrei and Erina Koczkas.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank my thesis director, Dr Carmen Hsu for all her support and advice. And answering those midnight emails. I am especially grateful to her for always being there.

Al hablar del papel de la mujer en el drama *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, es imprescindible tratar de hacer una caracterización detallada del personaje de Laurencia. Y no es porque no existan otras mujeres en la obra; están Pascuala y otras labradoras, como Jacinta, Olalla e Inés. Pero todas palidecen al ser comparadas con ella, quien si hacemos abstracción del personaje colectivo, puede ser considerada la verdadera protagonista de la obra.

Para el lector actual Laurencia es un personaje que intriga: ella resalta a través de su fuerza de carácter en medio de la apatía total de un pueblo bajo el mando cruel de un caballero de la Orden de Calatrava. La aldea de Fuente Ovejuna está sujeta a las violencias y arbitrariedades de un Comendador que no reconoce más autoridad que la suya. ¿Quién es esta mujer que se atreve a interrumpir una junta del pueblo para gritar: "Liebres cobardes nacisteis; / bárbaros sois, no españoles?" (III, 1768-69).¹

A causa de lo intrigante en este hermoso personaje se propone examinar más detenidamente su desarrollo a través de la obra, para poder mostrar que bajo las apariencias, Laurencia es un personaje que procede desde lo sumamente individual hacia lo colectivo, y que más que trasgresión, sus acciones resultan ser una dramatización del concepto de honor. Laurencia comienza por defender su honor personal y acaba encarnando el código de honor en el sentido más amplio de la palabra. De tal forma y mediante ella, el concepto de honor se convierte en uno de los personajes principales de la comedia. En nuestra opinión, Laurencia

¹La convención que se usará para citar los versos de los dramas en discusión será la siguiente: acto, y si la edición lo provee, el número de versos.

se destaca como un personaje poco común no sólo en el contexto dramático del Siglo de Oro, sino también en la tradición literaria española, debido a los varios niveles de interpretación que proporciona el estudio de su desarrollo. En este trabajo se hará una descripción detallada del personaje lopesco, basado en las ideas de honor y honra. Asimismo se estudiará el desarrollo de otro personaje femenino llamado también Laurencia, en *La Dama del Olivar*, de Tirso de Molina. Finalmente, antes de concluir, analizaremos el monólogo de Laurencia en *Fuente Ovejuna* para tratar de delinear su estructura y mostrar que Laurencia se concretiza como portavoz del honor en su aldea.

Lope de Vega es, sin duda, uno de los escritores que más han influido en el desarrollo de la literatura española.² Pero tal como pasa en el caso de los genios verdaderamente universales, sus obras nunca dejan de ser una fuente inagotable de inspiración para los lectores e investigadores. El Fénix lo ha probado todo en cuanto a las letras, y su prodigioso trabajo, especialmente el dramático, ayudó a establecer las nuevas pautas y direcciones del teatro nacional español.³ Ahora bien, entre los centenares de comedias que se le atribuyen, no todas disfrutan de la misma fama. *Fuente Ovejuna*, clasificada como drama histórico por Menéndez y Pelayo, fue traducida al alemán, francés, y hasta al ruso, y sus versiones se solían representar con grandes aplausos, aun si la obra llegó a considerarse como una de las más importantes en España apenas en el siglo XX: "Tal popularidad no sorprende, porque se trata de unas de las obras más admirables de Lope, aunque, por raro capricho de la suerte, no sea de las más conocidas en España" (Menéndez y Pelayo 171).

En este drama, escrito por Lope de Vega probablemente entre los años 1612 y 1614, y

²Véase Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español en el Siglo de Oro*, Ruíz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, y Cánovas del Castillo, *El teatro español*.

³Para más información sobre el establecimiento del teatro nacional español y las innovaciones de Lope de Vega, consúltese Juan Manuel Rozas.

publicado en 1619 como parte de su *Docena Parte de las Comedias de Lope de Vega*, prevalece el componente histórico, puesto que el dramaturgo se inspira en un hecho real, ocurrido en el pueblo cordobés Fuente Ovejuna en 1476.⁴ En breve, los villanos de la aldea, al ser maltratados por su Comendador (miembro de la orden de Calatrava) se rebelan en su contra y lo matan. Al enterarse los Reyes Católicos del asunto y al no poder encontrar un culpable porque la villa responde colectivamente a las acusaciones, el Rey Fernando les concede el perdón. Noel Salomón investiga en detalle la dinámica entre los villanos y los nobles en *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* y observa:

Si los nobles habían cambiado, el sistema feudal español de explotación de la tierra y del villano no había desaparecido en lo esencial y perduraba dentro de las estructuras renovadas del régimen monárquico-señorial. En esas condiciones, el tema de esos conflictos no podía menos de salir al escenario bajo las perspectivas de tensión y lucha, o sea de drama. Así es como en alguna pieza como *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *La Santa Juana*, *La Dama del Olivar*, *El mejor alcalde el Rey*, el antagonismo entre el vasallo y el señor toma ya visos de tragedia. (Salomón 713)⁵

Para comenzar, vale la pena una breve discusión previa sobre la imagen de la mujer en aquella época. Se piensa que las mujeres han sido uniformemente oprimidas. A esta percepción ha contribuido sin duda el hecho de que, por lo general, la concepción que se tiene de la mujer en estos tiempos nos ha sido transmitida a través de la literatura. Si tenemos en cuenta, por ejemplo, las famosas comedias del Siglo de Oro en las cuales las mujeres están sujetas a un estricto código de conducta, esta percepción puede ser justa.⁶

⁴Véanse los trabajos de Aníbal, Larson, Moir, y Morley.

⁵Para nuestra discusión conviene remitir especialmente al capítulo dedicado al villano digno, en el cual se investiga en detalle el proceso de esa dignificación. Véase la lista de obras consultadas par a la información bibliográfica.

⁶Entre los dramaturgos del Siglo de Oro, es Calderón de la Barca el que mejor dramatiza la situación de la mujer española bajo el código social del honor en los siglos XVI y XVII. Pensemos solamente en los dramas con títulos tan significativos como *El pintor de su deshonra* o *El médico de su honra*, obras en las cuales las esposas acaban matadas por una simple sospecha.

Si analizamos el caso de la literatura española empezando por el Medio Evo, observamos que los personajes femeninos han sido más bien tratados como accesorios que servían para hacer engrandecer a los personajes masculinos. Pensemos en la poesía cortesana. En esta literatura es notable el hecho que la mujer es representada como una dama cruel y fría que se convierte en un objeto inalcanzable para el hombre, y que muchas veces determina sus tormentas amorosas o hasta la propia muerte. La dama en la poesía cortesana es fría, cruel e inalcanzable, pero le falta individualidad; es un objeto para “inspirar” al poeta o al mártir de amor. Otras veces, ella no representa nada más que una modalidad de conseguir favores, ya que es miembro de la clase noble. A causa de este aspecto, la mujer en la poesía cortesana no alcanza el valor de personaje, no se suele llamar por su nombre, ya que casi nunca está presente, y los versos tampoco se enfocan en ella, sino más bien en el efecto que su tratamiento cruel provoca en el poeta.

Esta actitud se mantiene en la literatura del Siglo de Oro, pero hay un componente muy importante que cobra primicia, y lo que hace que la imagen de la mujer reflejada en la literatura parezca aún más desafortunada: el honor. La noción de la sujeción de la mujer durante el Siglo de Oro español se ha convertido en una imagen que quizás no se cuestione en detalle y se acepta por verdad general. En este mundo hay pocos caminos abiertos para las mujeres, vías irónicamente opuestas y que se excluyen la una a la otra: el casamiento o el ingreso en un convento (a lo que también se le considera matrimonio, pero con Dios). Sin embargo, hay que hacer claramente la distinción entre cómo debe de haber sido verdaderamente la vida de las mujeres en aquella época, y lo que hoy nosotros, los lectores modernos, notamos en los textos literarios. Mariló Vigil observa que los siglos XVI y XVII han sido considerados particularmente duros para las mujeres por la historia, pero que la

comunidad femenina ha sabido oponer una residencia sorda y tenaz a la dominación de las que fue objeto. En sus palabras:

La mayoría de los estudios realizados hasta el momento sobre la vida cotidiana de las mujeres españolas en los siglos XVI y XVII, han sido efectuados utilizando como fuentes la literatura, el teatro y los libros de viajes. Estos textos proporcionan gran cantidad de datos sobre costumbres, ideas y valores. Pero las obras de escritores y dramaturgos contienen estilizaciones, elementos compensatorios, exageraciones y omisiones. (Vigil 3)

Y es el teatro lo que nos concierne en este trabajo. Por eso, es importante investigar cómo el modelo de la mujer perfecta en la época ha influido en la construcción del personaje dramático, específicamente el de Laurencia, ya que muchos de los humanistas cristianos del Renacimiento europeo y español como Erasmo, Juan Luís Vives o Fray Luís de León se han preocupado muchísimo en trazar la imagen de esa mujer perfecta. Según la enseñanza de estos humanistas, la doncella tiene que ser sobria, amigable, humilde y, sobre todo, callada.⁷ El silencio es el componente esencial en las mujeres, ya que su único propósito es casarse y servir a los maridos. Aunque pueda parecer distinto, ya que son muchas las mujeres que hablan en sus comedias, en *El Arte Nuevo* Lope no se aparta mucho de esta actitud que mantiene que las mujeres han de ser calladas. Como lo nota Mary Gaylord, al investigar la relación entre el lenguaje y el decoro femenino en dos obras del Fénix: “Los consejos ofrecidos a la dama, en cambio, como los dirigidos al lacayo, personaje aun más humilde, están formulados en términos de una proscripción: ‘las damas no desdigan de su nombre’”

⁷Véase *Instrucción de la mujer Cristiana* por Juan Luís Vives y Fray Luís de León, *La perfecta casada*, libros que en su tiempo se consideraban como verdaderos manuales para la educación de las mujeres y que abordan temas variados como la crianza de las niñas, la virginidad, el casamiento y el comportamiento perfecto. Dice Fray Luís: “el primer consejo que les podemos dar a las tales es rogarles que callen y que ya que son poco sabias se esfuercen a ser mucho calladas. Mas como quiera que sea, es justo que se precien de callar todas, así aquéllas a quien les conviene encubrir su poco saber como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben, porque en todas es no solo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco” (206).

(Gaylord 72). Por lo tanto, las damas no han de comportarse de una manera diferente a la que ha sido determinada.

Empezamos con la observación de que por lo general, la crítica no le ha prestado suficientemente atención a este personaje, y muy pocos trabajos le han dedicado atención.⁸ En nuestra opinión, esto puede ser a causa de varios aspectos, entre los cuales mencionaremos algunos. Por ejemplo, existe la necesidad lógica en un drama de este tipo de enfocarse más en el personaje colectivo, que cobra primicia en comparación con los personajes individuales. A la vez, Laurencia muestra en todas sus acciones el deseo de proteger su honor; al hacer esto, la joven no actúa de forma inesperada, y por lo tanto su importancia puede pasar desapercibida por la crítica. Y finalmente, quizás deberíamos de tener en cuenta que tradicionalmente la crítica ha tendido que enfocarse más en los personajes masculinos que los femeninos.

Por ejemplo, en “Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las ‘comedias’ de Lope de Vega”, Antonio Gómez Moriana discute la manera en que algunos personajes lopescos manifiestan su resistencia individual ante la injusticia y la autoridad ejercitada de manera dictatorial. Pero este crítico menciona sólo brevemente el nombre de Laurencia y prefiere discutir más bien la figura de Frondoso y el episodio en que el joven, al querer defender la honra de Laurencia, desafía abiertamente al Comendador: “No sólo el pueblo en su acción colectiva. También Frondoso en su defensa individual muestra la

⁸*Fuente Ovejuna* es una de las más famosas y populares obras de Lope de Vega y por consiguiente la crítica le ha prestado bastante atención. Por lo general, en la primera mitad del siglo XX los trabajos escritos sobre esta obra tratan temas como el personaje colectivo (Kirschner), las fuentes históricas del conflicto (Menéndez y Pelayo), o el villano y sus conflictos con el noble (Salomón). En cambio, trabajos más recientes hablan sobre el personaje de Laurencia: es vista como transgresora (Allatson), como una encarnación de la revolución parecida a Medusa (Camino), como apropiadora de armas masculinas para recobrar su honor (Baena), o como parte de una tradición común el teatro del Siglo de Oro, la de las doncellas que salen desmelenadas al escenario (Morley). Sin embargo, estamos todavía por encontrar un trabajo que siga su desarrollo a través de toda la obra.

existencia de unos principios de legalidad reguladora de la resistencia a la autoridad en Fuenteovejuna” (Gómez-Moriana 85). Mientras Frondoso sí demuestra un comportamiento de resistencia individual, considero que no tenemos que olvidarnos de que su actitud es también producto directo de la propia resistencia de Laurencia, quien se niega en convertirse en amante del Comendador.

A causa de esta resistencia que muestra Laurencia, sería fácil caer en la tentación de considerar sus acciones como una trasgresión del papel de mujer; al fin y al cabo es ella la chispa que enciende el deseo de rebelión en los habitantes del pueblo.⁹ Antes de que los aldeanos se conviertan en un personaje colectivo indestructible, dispuesto a eliminar a su señor tirano, es ella quien cuestiona el comportamiento aleatorio del Comendador e incita el pueblo a amotinarse, involucrando en esta acción tanto a los hombres como a las mujeres. Más aún, es ella, una moza no casada, quien se atreve a cuestionar nada más ni nada menos que la propia identidad de sus vecinos, a causa del comportamiento cobarde de éstos: “¿Vosotros sois hombres nobles? / ¿Vosotros padres y deudos?” (III, 1753-54).

Entre los labradores de Fuente Ovejuna, Laurencia disfruta quizás de una posición privilegiada, al ser hija de Esteban, uno de los alcaldes de la villa. Fernán Gómez de Guzmán, Comendador Mayor de la Orden de Calatrava y dueño de Fuente Ovejuna, la pretende sin éxito, gracias a la determinación de Laurencia en mantener su honor intacto. Un cierto día, sin embargo, al encontrarse éste de caza, topa con la joven y Frondoso, labrador que también la pretende y que acaba casándose con ella. Cuando el Comendador trata de

⁹En “Confounding Conventions: ‘Women’ in Three Golden Age Plays,” Allatson ve a Laurencia como transgresora, junto con Rosaura en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y las mujeres en *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina.

violar a Laurencia, Frondoso pone en peligro su vida para defenderla, un acto altruista que llega a pesar mucho en la decisión de ella en aceptarlo como marido. Durante la fiesta nupcial, el Comendador toma preso al novio y roba a la novia. Es aquí donde la acción se vuelve colectiva: al escaparse de la garras del Comendador, la joven interrumpe la junta de los regidores de Fuente Ovejuna y después de un monólogo lleno de *pathos* y una fuerza persuasiva, incita el espíritu revolucionario de los villanos que acaban matando al Comendador y a unos de sus sirvientes.

A lo largo de toda la obra, Laurencia muestra una conducta ejemplar, y su “violación” constituye también el menosprecio que el Comendador exhibe para la autoridad local en Fuente Ovejuna, ya que ella es hija del alcalde Esteban. Es la confirmación de la violación simbólica de las leyes de conducta entre el amo y sus sujetos, si es que esta confirmación hacía falta. Es obvio desde el comienzo que entre el Comendador y los habitantes de la villa no existan lazos de “amor social”, o sea el mantenimiento de buenas y pacíficas relaciones en la sociedad. A través de la denuncia de la conducta tiránica del Comendador y a través de la conducta ejemplar de Laurencia, podemos observar claramente el componente didáctico de la comedia española de aquel tiempo.

Laurencia de Lope sale por primera vez en escena en el primer acto, y la conocemos alabando la vida pastoril y dudando de los hombres: “No fiarse de ninguno” (I, 272), aconseja tajantemente, y junto a Mengo, Barrildo y Frondoso debate abiertamente sobre el amor, observando la hipocresía de los hombres: “Necia, a la mujer honesta; / mal hecha a la hermosa y casta, / y a la honrada...Pero basta; / que esto basta por respuesta” (I, 345-48). Observamos aquí una actitud que denota no solamente que nuestro personaje sabe ver más allá de las apariencias, sino que sabe manejar el lenguaje para destacar la hipocresía de la

sociedad. Laurencia, quien acaba por defender el honor del pueblo entero, muestra ya desde su primera salida en escena las semillas de su comportamiento, al defender la “verdadera” honra, y no las conveniencias sociales sin fondo.

Entre las dos, Laurencia es la más desconfiada y acaba la plática con un dicho común en la época, “No fiarse de ninguno” (I, 272), utilizado también por Tirso de Molina en *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* bajo otra forma: “Mal haya la mujer que en hombre fía” concluye Tisbea, después de haber sido engañada por don Juan. Ahora bien, el guardarse de los hombres era una de las tareas de las mujeres en aquella época, pero la diferencia entre Laurencia y Tisbea, por ejemplo, es que por lo menos al principio, nuestra heroína se muestra indiferente a los sentimientos amorosos. Como se verá más tarde, esto se debe a que su única preocupación es salvaguardar su honor.

La concepción que Laurencia tiene del amor es platónica y esto se nota a fines del primer acto, en donde el autor introduce una discusión sobre el amor y los labradores. Pascuala, Laurencia, Mengo, Barrildo, y eventualmente Frondoso hablan sobre si el amor existe o no. Esta parte es significativa porque revela la mentalidad de nuestro personaje y nos muestra sus prioridades, entre las cuales no se encuentra el acto de enamorarse. A fines de la discusión Laurencia concluye que el amor “[e]s un deseo de hermosura...para gozarla” (I, 408). ¿Será esta actitud una prueba de que esta mujer se quiere salir de su rol? A la primera vista, sí. Pero versos más tarde, su imagen se concretiza en el producto perfecto de su tiempo: a la pregunta que le hace Mengo, Laurencia, independiente y casta, se declara enamorada de nada más ni nada menos que de su honor: “¿Amas tu? / Mi propio honor” (I, 434).

Esta confesión por parte de Laurencia constituye un momento clave para el desarrollo

ulterior del personaje, y es por eso que consideramos necesaria una breve discusión acerca del tema de honor en los dramas españoles de los siglos XVI y XVII. ¿Por qué se escribía tanto sobre el honor en esta época? La respuesta la da el mismo Lope de Vega al verse necesitado de justificar su arte frente a sus detractores. En su *Arte nuevo de escribir comedias en este tiempo* el dramaturgo afirma: “Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente” (de Vega 15). Nuestro dramaturgo, excelente conocedor de su público, no explica necesariamente el por qué de esta situación, pero sí hace resaltar el hecho de que entre todos los temas posibles, es el tema del honor el que más unifica a sus espectadores.¹⁰ En su influyente libro *De la edad conflictiva*, Américo Castro discute el drama de la honra en la literatura dramática del Siglo de Oro y apunta que los casos de honra son los ejemplos de una singularidad española y tienen que ver con la conflictiva convivencia de las tres castas en la Península Ibérica: la cristiana, la morisca y la judía:

Analizando lo que el español del siglo XVI entendía por honra, encuentro en ello un aspecto que enlaza con lo opinado por quienes hacían y deshacían las reputaciones honrosas; y otro introvertido hacia el interior de la persona honrada, y remansando quietamente en la vivencia de poseer hombría. En la vida diaria - no en la vivida en las comedias de Lope de Vega -, el drama atroz surgía cuando un español se daba cuenta de que no era tenido por cristiano viejo, es decir, por miembro de la casta dominante, y que su hombría no le servía para nada. (Castro 22)

Y en el drama del Siglo de Oro, el honor se convierte en un principal motor de acción de numerosas obras, impulsando personajes de clases altas y bajas por igual, y la honra deja de ser atributo solamente de los nobles. Como apunta Castro: “La honra, la vivencia del honor, es destacada en ciertos casos decisivos como la razón activa de existir del personaje” (48), sin importar ya los títulos nobiliarios. Tal es el caso de Laurencia, cuya razón activa de

¹⁰Al respecto, Ruíz Ramón opina: “A través de este sentimiento de la honra, adscrito al núcleo más íntimo de la persona, Lope de Vega no sólo nos da una imagen noble del hombre, espiritualmente valiosa, más allá de toda condición social, sino una nueva imagen *teatral* del hombre. Esta dramatización de los casos de la honra significa, pues, una exaltación del hombre común como persona y como personaje” (209).

existir es el honor.

Tan importante es su preocupación por este aspecto de su existencia, que llega a transferir el amor por su honor hacia el hombre que la pretende, justamente porque éste la ha defendido de los ataques del Comendador. Las acciones de Frondoso cambian su mentalidad. En una plática con Mengo en la séptima escena del Acto Segundo, ella confiesa haber cambiado de opinión sobre los hombres después del acto tan valiente de Frondoso al defenderla de los deseos imparables del Comendador, aunque pudo haberle costado la vida: “Los hombres aborrecía, / Mengo, mas desde aquel día / los miro con otra cara” (II, 1154-56). Sin embargo, antes del casamiento y de los eventos que ocurren en la boda, ella se niega a reconocer que el cambio que le ocurre puede ser producto del enamoramiento. Tanto es su empeño en guardar su imagen, que se muestra fuerte y decidida hasta con su propio padre, quien antes de consentir el casamiento con Frondoso le pregunta simplemente si le quiere. Distanciada y fría, Laurencia no emplea el mismo verbo en su respuesta, y da como razón para su cambio de actitud la voluntad que le ha tenido y le ha cobrado Frondoso. Y cuando éste le pregunta simplemente “¿Quiéresle tú?”, la respuesta de Laurencia es imprecisa y casi impersonal: “Voluntad / le he tenido y le he cobrado, / pero por lo que **tú sabes**” (II, 1423-25, énfasis mío). Más aún, cuando, para asegurarse de que el deseo de Laurencia es casarse con Frondoso, a esta pregunta le sigue: “¿Quieres tú que diga sí?”, la joven contesta: “Dilo tú, señor, por mí” (II, 1426-27). En su comportamiento, podemos observar no solamente la falta de pasión propia del enamoramiento, sino también la imposibilidad de verbalizar su aceptación de casarse con Frondoso. Claramente, Laurencia no se comporta como una mujer enamorada y no solamente ha escogido a Frondoso porque éste le ha mostrado que puede protegerla, sino que también quiere que su padre lo sepa. En otras palabras, a nuestro

personaje le preocupa más su reputación honrosa que el casarse por amor. Sin embargo, en ella Lope profundiza, con sutileza, una complejidad emocional poco común para la comedia de la época porque todo apunta a que, debajo de la aparente indiferencia que exhibe al comienzo, se esconde otra Laurencia desconocida tanto para los demás personajes como para el espectador de la obra. De hecho, su actitud va cambiando paulatinamente, y en la novena escena del Acto Tercero, ella se muestra preocupada por la suerte de Frondoso y trata de persuadirle que se aleje del pueblo: “Procura guardar la vida. / Huye tu daño, no esperes” (III, 2187-88). Asimismo, Laurencia emplea términos como “esposo amado” o “mi bien”, y mientras sus palabras no constituyen una confesión directa, ya que forman parte de un diálogo, sus palabras le dejan a Frondoso conocer lo que siente.

A veces, la voz de Laurencia se confunde con la voz de la comunidad: ella no sólo se quiere sin mancha, sino que también desprecia a las mujeres que no han sido capaces de guardar su honor intacto. Al insinuarle el Comendador que otras han caído ya en sus redes, se aparta a sí misma de ese grupo a quien él hace referencia, y sugiere que la culpa es de ellas, al ser de carácter dudoso:

Estas, señor, ya tenían,
de haber andado con otros,
el camino de agradaros;
porque también muchos mozos
merecieron sus favores. (I, 805-09)

Laurencia se coloca en una posición superior; observemos que en el caso de su “supuesta” violación ella pretende que se les considere culpables primeramente a su padre y luego al pueblo entero por no haberla protegido. En este primer enfrentamiento entre ella y el Comendador, la responsabilidad de los maridos de las dos mujeres que el Comendador ofrece como ejemplo no entra en discusión. Aunque Laurencia parece sugerir el comportamiento dudoso de éstas, quisiéramos hacer notar que Laurencia aplica aquí una doble moralidad.

Con la intención de sacar a luz su propia castidad e intención firme de guardar su honor intacto, a ella se le olvida tener en cuenta que todas las mujeres del pueblo están sujetas a las violencias del Comendador. Mejor dicho, a otras que no sean ella, Laurencia les echa la culpa, quitándosela de esta manera al Comendador. De esta manera, ella actúa como la voz de la sociedad y asume el papel de hacer y deshacer las reputaciones honrosas de las cuales hablaba Américo Castro.

Laurencia se convierte en el símbolo absoluto del honor, y la quinta escena del Segundo Acto viene a contrastar su figura con otras mujeres del pueblo. Esta vez son el Comendador y sus criados Orduño y Flores quienes las condenan como fáciles, haciendo resaltar de esta manera el comportamiento ejemplar de la hija del alcalde. Pascuala, Olalla e Inés se convierten en la burla de los susodichos a causa de su accesibilidad, elemento que se opone al empeño de Laurencia en no rendirse y perder de esta forma su posesión más preciada, o sea, su honor:

COMENDADOR: A las fáciles mujeres
quiero bien y pago mal
Si ésas supiesen, ¡Oh Flores!
Estimarse en lo que valen... (II, 1081-84)

Esta actitud contrasta en gran término con el monólogo lleno de fuerza persuasiva que ella emplea para que los hombres y las mujeres del pueblo se rebelen en contra del Comendador. Y como hemos visto hasta ahora, antes de su rapto Laurencia ha sido no tanto rebelde, sino un personaje cuyo único propósito en la vida es guardar intacta su castidad y por consiguiente el honor. Ni el amor se le escapa a este enfoque del honor por parte de Laurencia, como lo nota Gwynne Edwards:

A fourth theme, closely linked to some of the play's other concerns, is that of love, which in turn leads to harmony. The relationship between Laurencia and Frondoso is

one form of it, but love exists too in the respect and loyalty of the villagers towards each other, as well as in their feelings towards their country and its rulers, the Catholic Kings. (Edwards 12)

Sin embargo, en nuestra opinión, hasta el momento decisivo del rapto de Laurencia y su discurso ulterior en el consejo del pueblo, es el amor propio el que cobra primicia en este personaje.

Tirso de Molina, amigo y discípulo de Lope de Vega escribe también una obra de carácter histórico que trata el tema de los conflictos entre los nobles y los villanos en su drama hagiográfico *La dama del Olivar*, y que exhibe similitudes sorprendentes con *Fuente Ovejuna*. Escrita entre los años 1614-1615, esta obra ha sido indudablemente eclipsada tanto por la fama de *Fuente Ovejuna*, como también por otra creación del mismo autor, *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*.

No solamente notamos en *La dama del Olivar* la presencia del mismo conflicto entre un pueblo y un Comendador quien abusa a sus habitantes, sino que también es otra Laurencia quien al perder su honor declama con vehemencia un discurso muy parecido al de la protagonista de Lope. Son tan llamativas las similitudes entre estos dos discursos que consideraríamos interesante investigar la influencia de *Fuente Ovejuna* en *La dama del Olivar*, pero esta actitud puede constituir propósito de otro trabajo y no cabe aquí. En cambio, esta obra de Tirso me sirve para hacer una breve comparación entre las dos Laurencias, ya que el Fray Gabriel Téllez, conocido más bien por la dimensión psicológica de sus personajes, le da un giro especial a su personaje femenino.

La historia en sí es parecida a la de Lope: los habitantes de Estercuel, pueblo aragonés, gozan del mando de don Gastón, Comendador ejemplar de la orden de Santiago. El pueblo vecino está en la posesión de don Guillén, personaje parecido a nuestro Fernán

Gómez de Guzmán, quien seduce a Laurencia, la rapta y la viola, haciendo que la joven ya con el honor manchado, incite al pueblo a levantarse y luego se vuelve bandolera con el propósito de vengarse. Hay muchas similitudes entre las dos Laurencias: en primer lugar, los dos personajes tienen el mismo nombre, las dos mujeres están más o menos en la edad de casarse, y las dos pierden su honor forzosamente como consecuencia de un rapto. Este hecho las hace reclamar su honor perdido al pueblo entero, y sus discursos resultan en violencia y la incitación a rebelarse en contra del poder. Ahora bien, es verdad que la obra de Tirso no acaba en una matanza, ni dispone de una trama secundaria que involucre a los Reyes Católicos, pero lo que nos concierne aquí es el comportamiento del personaje femenino, que es radicalmente diferente al de Laurencia de Lope.

En primer lugar, Laurencia en *La dama del Olivar* coquetea descomedidamente con don Guillén, desde la primera escena. Sale al escenario en la cuarta escena del Primer Acto, cerniendo harina y perseguida por él, y en el diálogo que los dos mantienen no hay nada que apunte que la joven se encuentra incómoda o molesta. Más aún, hasta parece agraderle. Este pequeño encuentro, al que se le podría llamar amoroso, resulta en concertar otra cita. Por consiguiente, observemos que el mantenimiento del honor no es un componente importante en la vida de este personaje, ya que Laurencia da su acuerdo a que el Comendador vaya a subir por las tapias de su casa, para gozar “las primicias de tus gustos” (I, 4).

El tema de la seducción de una villana por parte de un noble es bastante común en los dramas del Siglo de Oro, y es a estas mujeres que Laurencia de Lope critica en el Primer Acto. Cito aquí estos versos de nuevo con el propósito de enfatizarlos: “Estas, señor, ya tenían, / de haber andado con otros, el camino de agradaros; / porque también muchos mozos / merecieron sus favores” (I, 805-09). Si volvemos a *Fuente Ovejuna*, acordémonos de la

conversación que el Comendador, Flores y Ortuño tienen en el Segundo Acto, discusión con pintas misóginas que re-elabora también Tirso en *El Burlador* (el énfasis es mío):

COMENDADOR: ¿*Qué hay de Pascuala?*
FLORES: Responde
que anda agora por casarse.
.....
COMENDADOR: ¿*Qué hay de Olalla?*
ORTUNO: Una graciosa
respuesta.
Es moza brñosa.
.....
pero que si se descuida
entrarás como primero.
COMENDADOR: ¡Bueno, a fe de caballero!
Pero el villanejo cuida...
Cuida, y anda por los aires.
¿*Qué hay de Inés?*
FLORES: ¿Cuál?
COMENDADOR: La de Antón.
FLORES: Para cualquier ocasión
ya ha ofrecido sus donaires.
Habléla por el corral,
por donde has de entrar si quieres. (II, 1058-80)

Consideramos que el significado de la interrogación “¿qué hay?” conlleva mucha importancia para nuestras dos Laurencias. Por un lado, la Laurencia de Lope exhibe a través de toda la obra justamente el deseo de no ser parte de este grupo, el del “qué hay”, objeto de burlas e ironías masculinas, de tema de conversación ligera entre el noble y sus sirvientes. Fácilmente se nos presenta aquí un tipo de catálogo del placer constituido por villanas, casadas o no, pero que todas han prestado sus “servicios” al Comendador. Para la hija de Esteban, estas mujeres son un modelo a no seguir y sirven para resaltar y contrastar con su carácter.

La Laurencia tirsiana, en cambio, es una de “estas mujeres”, en palabras de la protagonista de Lope, desde su salida en escena. En nuestra opinión esto puede significar que

en comparación con Laurencia de Lope, ella no tiene identidad propia, al ser su figura ligada ya a la figura de un hombre. Pero aún así, está lejos de ser una figura inocente quien no participa activamente en el acto de su propia seducción. En el diálogo que tiene lugar entre el Comendador y ella en el molino, después de que el trabajo de convicción del Comendador haya resultado inefectivo y Laurencia parece no ceder, éste se dispone a partir rendido. La joven, sin embargo, le atrae de nuevo con estas palabras:

LAURENCIA: ¿Luego vase?

GUILLEN: Pues.

LAURENCIA: Vaya con la maldición.

GUILLEN: ¿Qué más maldición queréis
que partirme y no obligaros?

LAURENCIA: En fin, ¿se va?

GUILLEN: ¿Qué he de hacer?

LAURENCIA: Volved acá, caballero.

No seáis tan descortés;

*que los noes al principio
son síes en la mujer.*

No estáis ducho en conocernos,

y pues no lo estáis, sabed

que las palabras que hablamos

han de entenderse al revés. (I, 4, énfasis mío)

Lo que se observa en este diálogo es algo que podríamos llamar teatro dentro del teatro. Distinguimos en ella dos niveles de comportamiento incompatibles: sus palabras y sus acciones. Por un lado, para mantener el código de honor intacto, rechaza a don Guillén a través del “no” directo y decidido, expresado a través de la repetición del verbo “enharinar”:

GUILLEN: Aguardad un poco.

LAURENCIA: Mire...

GUILLEN: ¿Qué?

LAURENCIA: Que le enharinaré. (I, 4)

Pero también advierte que su rechazo al nivel semántico ha de ser interpretado de una manera opuesta y que, en efecto, su resistencia significa no solamente la aceptación de sus avances,

sino que ha de ser tomada como una invitación para que don Guillén prosiga en sus acciones, siempre y cuando esto no se diga tajantemente por medio de palabras. Si prestamos atención al significado metafórico del verbo “enharinar”, observamos que no es sin propósito que Tirso haya escogido como ubicación para el desarrollo de este diálogo al molino; propiamente dicho, este lugar sirve para moler el trigo, pero en nuestro caso también alude a la acción de moler o cerner pensamientos, ya que se trata de un encuentro amoroso. Al final, Laurencia cierra el diálogo con un nuevo juego de palabras, importantísimo para nuestra discusión, porque alude de nuevo al acto de enharinar:

LAURENCIA: Apártese,
que está muy limpio.
GUILLÉN: ¿Qué importa?
LAURENCIA: ¿Qué? Que le enharinaré. (I, 4)

Este ir y venir de réplicas cortas y tajantes entre los dos podría ser interpretado como un coqueteo y nada más - parte integrante del juego seductor en que han entrado. Pero es poco probable, ya que se repite cuatro veces en esta escena. Por eso no deja de ser irónico el subsiguiente desarrollo de los hechos, el rapto de Laurencia, su violación y su huída del pueblo, porque es en realidad ella quien ha sido manchada o “enharinada” por el Comendador y no al revés. Al mismo tiempo, a la hora en que este diálogo tiene lugar, la que técnicamente “está limpia” es ella, porque todavía no había perdido su honor.

Tenemos aquí un componente de su carácter que la acerca de cierta manera a la Laurencia de Lope, porque al ser violada por el Guillén, regresa al pueblo y reclama el cobro de su honor manchado. Sin embargo, sus palabras, expresadas en un monólogo muy parecido al de *Fuente Ovejuna*, no conllevan el mismo peso y no acaba en la muerte del Comendador. Por consiguiente, Laurencia de Tirso ve necesario escaparse del pueblo y juntarse con un

grupo de bandoleros con el propósito de recobrar su honor ella misma. Para lograrlo, Tirso se aprovecha de una convención muy común para el teatro de la época: hace que su personaje mude de traje y finja ser hombre. Según Jeremy Robbins, la identidad femenina en el teatro del Siglo de Oro, igual que la masculina, estaba íntimamente ligada a la reputación, pero su papel era puramente simbólico:

Women are thus constrained by the necessity to conform to a largely male-defined notion of what a woman should be (passive, chaste, virtuous, obedient, etc). The major exception was in the theatre where a significant degree of latitude was permitted in two key ways: (1) the development of character types such as the *mujer varonil*, the woman who, whether out of choice or necessity, refuses to conform to (male) social expectations of her; and (2) the fact that in comedies women were permitted a far greater degree of sexual and moral license than in other types of play. (124)

Al mudar de traje, la moza se convierte en transgresora, pero lo hace con el único propósito de recobrar su honor, y al final de la obra se arrepiente y se vuelve monja. En cambio, Lope de Vega no necesita apelar a tal táctica en cuanto a su Laurencia, por los siguientes motivos: al haber construido a su personaje como portavoz del honor del pueblo, sería el pueblo entero quien acudiría a su ayuda, lo que alude de cierta manera a la cohesión entre los aldeanos, visible al final de la obra. En *La Dama del Olivar*, hay elementos que prohíben esta cohesión que notamos en *Fuente Ovejuna*. Por un lado, la joven es culpable de haber alimentado los avances del Comendador “Como allá dicen que andaba / con don Guillén de escondidas / en cuentos” (I, 10). Por otro lado, don Guillén no es señor de Estercuel sino el del pueblo vecino, y por lo tanto los villanos no están directamente involucrados en el asunto; es a don Gastón a quien le corresponde encargarse del asunto: “Dice que este agravio se hizo / a él sólo, y que así le toca / castigar la furia loca” (I, 10). A causa de estas dos razones, quisiéramos argumentar que hasta el monólogo de Laurencia en *La dama del Olivar* carece

de la fuerza que podemos observar en Lope de Vega, ya que se puede considerar que los daños que sufre el personaje de Tirso de Molina son por lo menos en parte consecuencia de su propio comportamiento.

¿Pero, en qué excelsa Laurencia de Lope y cómo logra impulsar el levantamiento de un pueblo? Miremos más en detalle su monólogo y tratemos de delinear su estructura, para poder argumentar que el personaje femenino principal de *Fuente Ovejuna* se desarrolla como una encarnación dramática de la honra; Laurencia, a través de toda la obra, tanto en el lenguaje como en sus acciones, ha actuado según lo que se espera de ella a causa de la posición que tiene: el ser mujer. Y, como dicho antes, y como lo muestra también Calderón en sus dramas de honor la mujer es el repositorio del honor varonil. El monólogo de Laurencia es el punto culminante en la evolución de un personaje que empieza por defender su honor personal y acaba por reclamar la honra de un pueblo entero. Si Theresa Kirschner llama al monólogo de Laurencia “furia histérica” nosotros preferiríamos apartarnos de tales términos y mostrar, mediante un análisis atento al texto, que su intervención al comienzo del tercer acto es un discurso que hace buen uso de las normas de la retórica.¹¹

Su monólogo, aunque extremadamente fuerte y atrevido, viene a ser la reacción normal a la pérdida sufrida después del rapto del Comendador. Y, como lo observa Morley en su artículo “‘Fuente Ovejuna’ and Its Theme-Parallels”:

That a girl should appear, alone or accompanied, upon the stage, announce her dishonor, and deliver a complaint against the guilty man, is a commonplace of any drama which includes the seduction theme. Usually she urges that her wrong be avenged. The distinctive feature of *Fuente Ovejuna* and two other plays is the incitation to riot. (307)

¹¹Para la división y la interpretación del discurso de Laurencia resultó muy útil el siguiente libro de Ernst Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*.

Laurencia incita a la rebelión de una manera muy apta, empleando eficaces métodos de persuasión como la apelación al pathos. Para empezar, entra en el “consejo de los hombres” y atenúa el efecto de sorpresa que su desobediencia pudo haber causado a través de una técnica muy sutil - reniega de su padre: “No me nombres / tu hija” (III, 1722-23). En este momento, Laurencia está a punto de empezar su discurso para recordarles, no sólo a su padre, sino también a los demás del pueblo, de la responsabilidad que tienen éstos como padres y hombres de Fuente Ovejuna, supuestos protectores del honor de sus mujeres. De este modo, logra instigarlos al levantamiento en contra del violador.

Lo impactante en la memorable intervención de Laurencia y su discurso, es la completa coordinación entre palabras, sentencias y su apariencia física. Mercedes Camino asimila a Laurencia al personaje mitológico Medusa:

Gradually, Laurencia becomes the embodiment of revolution in an image reminiscent of that of Medusa. More importantly, however, Laurencia stresses how the economies of the code of action and gender division that exist in the village do not constitute a sound basis for a peaceful existence. In fact, the very presence of the tyrant is a sign that peaceful existence is not possible until he is replaced. (389)¹²

La joven, llena de ira apunta con el dedo a todos los hombres de Fuenteovejuna. Primero a su padre:

[Q]ue aquí por tu cuenta corre:
que en tanto que de las bodas
no haya llegado la noche,
del padre, y no del marido
la obligación presupone. (III, 1732-36)

Y luego, a los hombres presentes en su boda: “llevóme de vuestros ojos / a su casa, Fernán Gómez” (III, 1740-41), y finalmente, a todos los hombres del pueblo, que muestran cobardía

¹² “¡Volviose en luto la boda!: Ritual, Torture and the Technologies of Power in Lope’s *Fuente Ovejuna*”.

en dejar que otros hombres disfruten a sus mujeres: “Gallinas, ¡vuestras mujeres / Sufrís que otros hombres gocen!” (III, 1770-71). Su ira verbal está en concierto con su aspecto exterior, y la interrogación poética--“Mis cabellos ¿no lo dicen?” (III, 1750)--es portadora de un símbolo cuyo significado obviamente sería identificado por el público de aquel tiempo, puesto que el estado intacto del cabello de Laurencia ha sido alterado. Sebastián de Covarrubias y Horozco menciona que “las mujeres, cortado el cabello, pierden mucho brío y lozanía” (379); que el cabello descubierto es una muestra de las doncellas: “niña en cabello, la doncella; porque en muchas partes traen a las doncellas en cabello sin toca, cofia o cobertura ninguna hasta que se casan” (380); y finalmente: “arrancarse los cabellos significa mesárselos de dolor y rabia” (380). Laurencia, desmelenada, llena de sangre y de golpes, es un espejo vivo del honor manchado en manos del Comendador.¹³ Su aspecto es sumamente revelador y Laurencia se convierte, de esta forma, en un espejo de Fuenteovejuna, siendo la medida de todo el pueblo. Infelizmente para él, el Comendador no llega a aceptar que sus sujetos puedan experimentar el concepto del honor, siendo de tan baja condición en comparación con él: “He does not, of course, consider that the peasants possess honor and that his violation of the village women and his abduction of Laurencia therefore dishonors them” (Edwards 16). Pero, como hemos visto, el concepto de honor es el valor supremo para la hija del alcalde quien opone al honor la cobardía, sutilmente identificando a la mujer como portadora de honor y a los hombres como cobardes:

¹³ El tópico del cabello está presente también en las cantigas de amigo en la literatura gallego-portuguesa, simbolizando la virginidad. En el caso de Laurencia, el salir al escenario desmelenada apunta directamente al hecho que el Comendador le ha “desmelenado”, y por lo tanto, la ha desflorado. Aún así, hay críticos que cuestionan este aspecto de la obra, y se preguntan si Laurencia ha sido violada o no, a causa de esta réplica de Frondoso: y a no saberse guardar / ella, que en virtud florece, / ya manifiesto parece / lo que pudiera pasar (III, 2427-2430), nuestra opinión es que la moza sí ha sido violada y estamos de acuerdo con la posición de Linda Elman.

LAURENCIA: Ovejas sois, bien lo dice
de Fuente Ovejuna, el nombre.
¡Dadme unas armas a mí,
pues sois piedras, pues sois bronces,
pues sois jaspes, pues sois tigres...!
Tigre no, porque feroces
Siguen quien roba sus hijos. (III, 1758-64)

Es preciso destacar también que antes de llegar a insultar de tal forma a los hombres de Fuente Ovejuna, la protagonista trata de convencer a los oyentes que su intervención no pretende ser un traspaso de las costumbres en uso y reconoce su posición: “Dejadme entrar, que bien puedo, / en consejo de los hombres; / que bien puede una mujer, / si no a dar voto, a dar voces” (III, 1712-15). Julio Baena compara el discurso de Laurencia con el de Flores y opina que, a causa de este “dar voces”, la joven se apropia de herramientas masculinas para recobrar su honor, ya que los que deberían de hacerlo – los hombres – se muestran indecisos:

El de Flores será el término de comparación, nada más. Nada hay de extraño en ese discurso puesto en la voz de un hombre... El de Laurencia será, en su igualdad y en su contraste, la excepcional voz de una mujer que adopta para vengar su honor el mejor traje posible de hombre, el mejor vicario de virtud concebible: el discurso más definitivamente masculino. (Baena 146)

Por lo tanto, en su discurso Laurencia hace exactamente lo que escritores como Juan Luís Vives y Fray Luís de León aconsejaban no hacer a la mujer, porque el hablar se le consideraba atributo de los hombres: ella no se queda callada.

Después de haber mostrado su propósito, el de “dar voces”, Laurencia procede a declamar sus quejas, parte de su monólogo que podemos considerar como la introducción de su discurso (III, 1723-39). En esta parte se recuerda hábilmente la costumbre de que es el padre quien debe defender la honra de las hijas hasta que éstas se casen, y por lo tanto, como la boda no había llegado a su fin a causa del rapto del Comendador, es Esteban quien tiene

que recobrarla. Se continúa con la narración de los hechos (III, 1740-52). En estos versos se nota claramente la intención persuasiva de Laurencia, que maneja muy bien las herramientas de la retórica, acudiendo al *pathos*: “¿No se ven aquí los golpes, / de la sangre, y las señales?” (III, 1751-52). Sí, la joven muestra una actitud enfática e insistente, pero no es una histeria falta de lógica o estrategia: Laurencia es una mujer quien ha sido abusada y para conseguir su objetivo recurre no solamente a la pronunciación de un llamamiento patético en palabras, sino también a su aparición en la junta. Ella llega “desmelenada”, golpeada, manchada de sangre y con “señales” (III, 1752). De este modo, emplea una doble táctica para conseguir el objetivo: una verbal y la otra visual. Este evento desafortunado sirve para desencadenar en ella lo que ha venido enseñando durante la obra entera: que Laurencia es un símbolo de la honra en Fuente Ovejuna, su portavoz, su estatua. Y para convencer mejor a su audiencia procede con una tirada de recriminaciones e insultos que sirven para encender los espíritus rebeldes en los habitantes del pueblo, y tocan puntos sensibles como el sentido de la honra, de la nobleza de comportamiento o la cobardía:

¿Vosotros sois hombres nobles?
¿Vosotros padres y deudos?
¿Vosotros, que no se os rompen
las entrañas de dolor,
de verme en tantos dolores?
Liebres cobardes nacisteis;
.....
bárbaros sois, no españoles.
Gallinas, ¡vuestras mujeres
sufrés que otros hombres gocen. (III, 1753-69)

La conclusión es aún más efectiva a causa del hecho de que Laurencia hace la comparación implícita entre Frondoso, su novio y los demás habitantes del pueblo. Tenemos por un lado a un hombre que se encuentra en la cárcel y está a punto de perder su vida porque ha tenido el

valor de enfrentarse al Comendador en hombre del honor de la mujer amada, y por otro lado a un alcalde que no hace nada por salvaguardar el honor de su pueblo.

Laurencia junta en sí una dualidad interesante en un abanico de roles; es hija, amiga, joven a la edad de casarse pero también es portadora de ideas, instigadora, revolucionaria, vengativa e últimamente criminal. Pero de esta forma ella se convierte en un personaje sumamente complejo no solamente por la variedad de matices que refleja su papel a lo largo de la obra, sino también porque es un personaje que se desarrolla y progresa: bajo la intemperie sus impulsos individuales le cedan el paso al sentido de la comunidad y una vez que experimenta ella misma la explotación de un Comendador tiránico, se convierte en revolucionaria; sus intereses personales pasan a segundo plano, para dar lugar a la lucha: “Así triunfa el pueblo entero sobre las injusticias de un cruel Comendador, gracias a los esfuerzos, sufrimientos y valor de sus mujeres” (Hesse 29). Laurencia resalta como una mujer fuerte, quien se atreve a tomar acción. Hay muy pocos personajes femeninos que llegan a igualarla, especialmente si tenemos en mente la tenacidad con la cual Laurencia defiende su honor. En nuestra opinión, hay que analizar a este personaje teniendo en cuenta dos niveles de interpretación: como transgresora y “revolucionaria”, aunque este traspaso sea temporario y subordinado a otro nivel superior y permanente, el del honor – justicia, que Laurencia ha venido encarnando a través de toda la obra. Ella se convierte en herramienta de carácter político, no solamente porque ayuda a restaurar la dignidad de los villanos, sino también porque determina el cambio de autoridad en Fuente Ovejuna: muerto el Comendador y acabado el juicio, el pueblo en su conjunto no entra bajo el poder de otro, sino que responde directamente ante los Reyes Católicos.

Obras consultadas

- Allatson, Paul. "Confounding Conventions: 'Women' in Three Golden Age Plays." *Bulletin of the Comediantes* 48 (1996): 261-273.
- Aníbal, C.E. "The Historical Elements of Lope de Vega's *Fuente Ovejuna*." *PMLA* XLIX (1934): 657-718.
- Baena, Julio. "Tener voz y dar voces en una audiencia: dos discursos procesales en *Fuenteovejuna*." *Bulletin of the Comediantes* 42 (1990): 143-154.
- Camino, Mercedes. "¡Volvió en luto la boda!: Ritual, Torture and the Technologies of Power in Lope's *Fuente Ovejuna*." *The Modern Language Review* 99 (2004): 382-393.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra*. Ed. Donald McGrady. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007.
- Cánovas del Castillo, Antonio. *El teatro español*. Madrid: Editorial Ibero-Americana, 1906.
- Castro, Américo. *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1961.
- Covarrubias, Sebastian Orozco de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1990.
- C.A. Jones. "Spanish Honour as Historical Phenomenon, Convention and Artistic Motive." *Hispanic Review* 33 (1965): 32-39.
- Díez Borque, José María. *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1996.
- Dixon, Victor. "'Su majestad habla, en fin, como quien tanto ha acertado'. La conclusión ejemplar de *Fuente Ovejuna*." *Criticón* 42 (1988): 155-68.
- Donnel, Sydney. *Feminizing the enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*. Lewisburg: Bucknell UP, 2003.
- Elman, Linda L. "None Dare Call it Rape: The Case of Laurencia." *Romance Languages Annual* 8 (1996): 449-54.
- Gaylord, Mary M. "'Las damas no desdigan de su nombre': decoro femenino y lenguaje en

- el *Arte nuevo* y *La dama boba*, *Justina*.” *Homenaje a Justina Ruíz de Conde en su ochenta cumpleaños*. Ed. Elena Gascón-Vera et al. Eric, PA: Aldeen, 1992. 71-81.
- Gómez-Moriana, Antonio. *Derecho de resistencia y tiranicidio; estudio de una temática en las comedias de Lope de Vega*. Santiago de Compostela: Porto, 1968.
- Hesse, Everett W. *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*. Barcelona: Puvill Libros, 1987.
- Kirschner, Theresa. *El protagonista colectivo en Fuente Ovejuna de Lope de Vega*. Salamanca: Universidad, 1979.
- Larson, Paul E. “*Fuente Ovejuna*: History, historiography, and Literary History.” *Bulletin of the Comediantes* 53 (2001): 267-90.
- León, Luís de. *A Bilingual Edition of Fray Luís de León's La perfecta casada: the Role of Married Women in Sixteenth-Century Spain*. Ed. John A. Jones and Javier San José Lera. Lewiston, NY: E. Mellen Press, 1999.
- Martín, José Luís, Carlos Martínez Shaw, y Javier Tussel. *Historia de España*. Madrid: Taurus, 1998.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Santander: Aldus, 1949.
- Moir, Duncan. “Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and the Emblemas morales of Sebastián de Covarrubias Horozco.” *Homenaje a William L. Fichter*. Ed. A. David Kossoff & José Amor y Vázquez. Madrid: Castalia, 1971. 537-46.
- Molina, Tirso de. *La dama del olivar*. Madrid: Edicusa, 1970.
- . *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Madrid: Castalia, 1997.
- Morley, Griswold S. “*Fuenteovejuna* and Its Theme – Parallels.” *Hispanic Review* 4 (1936): 303-311.
- Robbins, Jeremy. *The Challenges of Uncertainty*. London: Duckworth, 1998.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Ruíz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Salomón Noel. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1985.
- Vega Carpio, Lope de. *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: CSIC, 1971.

---. *Fuente Ovejuna*. Madrid: Castalia, 1989.

---. *Fuenteovejuna* and *The Knight from Olmedo: Punishment Without Revenge*. Trans. Intro, and Notes by Gwynne Edwards. Oxford: Oxford UP, 1999.

Virgil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1994.

Vives, Juan Luís. *Instrucción de la mujer cristiana*. Trad. Juan Justiniano. Madrid: Fundación Universitaria, 1995.

Wertheimer, Elaine C. *Honor, Love and Religion in the Theater Before Lope de Vega*. Newark: Juan de la Cuesta, 2003.

Yarbro-Bejarano, Yvonne. *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*. West Lafayette: Purdue UP, 1994.